

**Jacek Rogucki**

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

## „Kłamstwo kiczu”

### KEY WORDS

kitsch, art, non-art,  
Adorno, Kundera.  
Barthes

### ABSTRACT

Rogucki Jacek, „Kłamstwo kiczu” [*The "Kitsch Deception"*]. Kultura – Społeczeństwo – Edukacja nr 2(8) 2015, Poznań 2015, pp. 101–110, Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-3004-5. ISSN 2300-0422

Many authors agree that kitsch as an esthetic concept has its roots in the romanticism. Its negative meaning places kitsch in opposition to high art and other concepts of beauty. This paper deals with this issue and puts a significant question on the alleged and paradox conservative character of this esthetics. Kitsch as a caricature of art itself is here being analyzed critically on the basis of fundamental theories of modern art and esthetics by Theodor Adorno, Roland Barthes or Milan Kundera.

Istnieje opinia, iż kicz w obrębie zainteresowań estetyki jest przedmiotem raczej peryferyjnym i z punktu widzenia sztuki stanowi sytuację graniczną (Kulka, 1994: 155–156), estetyka filozoficzna nie stawia sobie bowiem pytań o kryteria dyskwalifikacyjne. Znacznie bardziej skłonna jest zajmować się kwestiami „pozytywnymi” – estetyczną pełnią, nie zaś brakami. Ponieważ jednak jest to pojęcie obciążone wyjątkowym ładunkiem normatywności (jako najczytelniej definiujące rzecz domagającą się oceny negatywnej), stanowiąc w estetycznym dyskursie głównego adwersarza sztuki wysokiej, uwaga nań zwrócona może zaowocować pogłębieniem wglądu w istotę dzieła autentycznie artystycznego.

Mimo że niewiele jest terminów estetycznych, których pejoratywny wydźwięk potwierdzany jest tak powszechnie, od dłuższego już czasu mamy do czynienia również z licznymi wysiłkami rehabilitowania tej kategorii, próbami będącymi, zdaniem tych, którzy je podejmują, konsekwentną egzekucją wymogów postnowoczesnej fazy kultury. Początek sięga jeszcze pop-artu, który zatarcie granic między kulturą wysoką a szeroko rozumianą „estetyką mas” uczynił swo-

im najłatwiej rozpoznawalnym znamieniem. Wśród mechanizmów mających usprawiedliwić tę absorpcję kiczu zwyczajowo znajdują się również zonglujący cytatami pastisz, autoparodia i ironia. W większości wypadków powyższa strategia korzysta z haseł, dla wielu fałszywie rozumianego (Adorno), estetycznego egalitaryzmu. Są to niekiedy jednak próby tak – chciałoby się powiedzieć – infantylne, że sam poziom refleksji, która je przeprowadza, wydaje się wynikiem przeniesienia na poziom dyskursu całej nieskrępowanej naiwności kiczu.

„Kulturalny kołtun żąda zazwyczaj, by dzieło sztuki coś mu dawało” – pisał Theodor Adorno w 1951 roku (Adorno, 1999: 259). To coś, co daje się w ten sposób brać, jest przez kicz definiowane zwykle jako piękno<sup>1</sup>. Jest to szczególna figura dzisiejszej deprecjacji piękna – dokonującej się na drodze takiego jego zatrudnienia, które poniża je i aktywnie redukuje do poziomu cikliwego, podatnego instrumentalizacji sentymentu. Istotą kiczu jest zwłaszcza to, że *naśladuje* piękno. Paradoksalnie, główną winą obarczony zostaje estetyzm i idea *l'art pour l'art* – kicz jawi się tu jako wynik rezygnacji ze zobowiązań pozaestetycznych sztuki. Jak utrzymuje Hermann Broch, staje się on nieuchronny wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z estetyzacją etyczności (Broch, 1998: 114–115), tj. z czynieniem rzeczy wartościową z uwagi na jej zewnętrzne, „figuralne” podobieństwo do tego, co wartościowe autentycznie. Ma to pośredni związek z rodzajem stawianych sobie przez kicz celów:

Artysta zawsze stał na stanowisku, że należy robić dobrze, a nie pięknie; jeśli ktoś pracował, by stworzyć piękno, we wszystkich epokach z góry skazany był na kicz. Do istoty światopoglądu mieszczańskiego, czy raczej filisterskiego (...), należy chyba traktowanie dzieła sztuki jako używki, jako tworu czysto estetycznego, którego kicz jest ucieleśnionym ideałem. (Broch, 1998: 36)

Mamy tu zatem do czynienia z dość specyficzną sytuacją (niezamierzonego) instrumentalizowania wartości estetycznej, która właśnie przez wywindowanie jej poza i ponad kontekst np. etyczny (podporządkowując etykę estetyce) zostaje wyobcowana i uzyskuje charakter narzędziowy; na płaszczyźnie czysto artystycz-

<sup>1</sup> Możemy w tych obrazach rozpoznać co najmniej „piękną intencję”: „Na pierwszym miejscu należy wymienić małe pieski i kotki, płaczące dzieci, smukłe damy w woalkach, grające na skrzypcach, na plaży, na tle zachodzącego słońca, matki z dziećmi na ręku, długonogie dziewczęta o zmysłowych ustach i oczach, plaże z palmami i kolorowym zachodem słońca, senne wioski szwajcarskie na tle gór; jelenie pasące się na polankach, zakochane pary przy pełni księżyca, dzikie konie, galopujące wzdłuż wzburzonych morskich fal, cisi żebracy, smutni clowni cyrkowi, wierne stare psy, patrzące w pustkę. Czytelnik niewątpliwie łatwo uzupełni tę listę” (Kulka, 1994: 163, 165).

nej znajduje to przejaw w „patosie piękna” przeciwko „skromnemu patosowi doświadczenia”, żywiołem sztuki staje się „patos tragedii” nie zaś „bolesny komizm żywego stworzenia i poznanie jego istnienia”, „teatralny sztafaż” jak najdalszy od „owej wyższej rzeczywistości, ugruntowanej w wewnętrznym byciu człowieka” (Broch, 1998: 36).

Być może uprawnione jest mówić o jeszcze drugiej, bardziej gniewnej („bezwzględnej, niesentymentalnej”) stronie kiczu (Adorno, 1994: 572), do której stosuje się zarzut „pomnażania efektów realności”, jaki stawia Lyotard (1998: 52) realizmowi kultury masowej: zarówno pornografia, jak i rozpadające się w strugach krwi ludzkie ciało podczas obfitujących w broń palną automobilowych eskapad z takim zamiłowaniem podejmowanych w produktach przemysłu filmowego służą potwierdzeniu, że rzeczywistość cały czas jest na swoim miejscu i ma się dobrze (i wciąż jeszcze żyjemy, skoro stać nas na żywą reakcję w jej obliczu). Jednak z zasygnalizowanych powyżej względów obrazy tego typu, jako że nie stawiają sobie za cel promocji „tego, co dobre”, do kiczu w ścisłym znaczeniu terminu rzadko są zaliczane, choć mamy tutaj do czynienia z podstawową zbieżnością polegającą na tym, iż w obu wypadkach zjawia się „cała zalecana hierarchia wartości, kanon tego, co niepożądane i co godne naśladowania” (Adorno 1999: 241). Z innych powodów – są to być może dwie strony tego samego zjawiska – piętrzące się okrucieństwo wykazuje ścisły związek z przeplatającymi się z nim scenami lirycznymi: „zaledwie sadyzm może usprawiedliwić w życiu estetykę melodramatu” konstatował Marcel Proust (1992: 170). Podobne powinowactwa wykazywał „zły i sentymentalny” stary Karamazow. „Tam, gdzie przemawia serce, nie wypada, aby rozum zgłaszał wątpliwości. W krainie kiczu panuje dyktatura serca” (Kundera, 1996a: 188).

\* \* \*

Dla większości badaczy tego zjawiska źródła kiczu zaczynają bić już we wczesnym Romantyzmie – tak uważa Broch (1998: 104–105) oraz Dorflès (1969); jak z kolei utrzymuje Calinescu (1977) – moment ten należy przesunąć na szóstą i siódmą dekadę XIX wieku, lokalizując go w Monachium. Powszechnie przy tym uważa się go za zjawisko stosunkowo nowe. Jest ono bowiem związane z szerokim tłem przemian kulturowych, przez powiązanie z którymi zdaniem wielu kicz w sztuce należy w znacznej mierze rozumieć jako konsekwencję „pewnej postawy życiowej” (Broch 1998: 103, Kundera 1996a).

Historyczną genezę kiczu nader wnikliwie rozpoznaje Hermann Broch, pokazując, jak już eklektyzm pławiącej się w scenograficznej malowniczości romantycznej, neogotyckiej (a następnie neorenesansowej i neobarokowej) architektury – bezwzględnie ustępującej dziełom klasycystycznym, których ukoronowaniem jest choćby twórczość K.F. Schinkla – ujawnia „głęboką rysę” poprzez epokę, rysę, która wprowadzi dzieli, ale i zarazem utrwala sąsiedztwo „kosmicznych aspiracji”<sup>2</sup> genialnych dzieł epoki z popadającą w ewidentny kicz „bombastyczną” dekoracją. By odpowiedzieć na pytanie o zależności między oboma nurtami, jakimi popłynęła sztuka romantyczna, mianowicie o to, czy załączków skłonności do owej eskalacji efektu, niejako uzasadnionego pretekstu do niego, należy doszukiwać się w dziełach Beethovena, Byrona, Schuberta, Stendhala, Turnera, Chopina, Heinego czy Delacroix, czy też, przeciwnie, są to udane, dumne akty stawienia czoła estetycznej małości, która rozwijała się równolegle i niezależnie od wielkiej sztuki romantycznej, Broch rekonstruuje historyczne źródła tego, co określa mianem „romantycznej postawy duchowej” (1998: 107). Stanowi ona wypadkową estetyzującej kultury dworskiej i etycznej tradycji mieszczańskiej. Fuzji tej dokonuje w XIX wieku przejmujące po arystokracji wiodącą rolę społeczną mieszczaństwo, którego pieczęcią tożsamości jest purytańska ascetyczna niechęć do dystansującej się wobec tego, co etyczne sztuki, tak, jak wcześniej arystokrację – „skrycie podziwianą” przez mieszczaństwo – charakteryzowała „uciecha artystyczna libertynów”. Główną przesłanką postawy romantycznej stają się jednak „tendencje reformacji” i powstała na ich gruncie samowiedza – świadomość „absolutu, nieskończoności, Boga”, do której otwiera się samodzielny, indywidualny dostęp. Na tę sakralizację świadomości „dusza odpowiedziała (...) pychą i zuchwałością” (Broch, 1998: 109). Absolutne roszczenia wiążą się następnie, z jednej strony, z wybujałą, ocierającą się o histerię (wymagającą coraz częściej stosowania tak popularnych w owym czasie soli trzeźwiących) egzaltacją, z drugiej natomiast – lękiem przed „ryzykiem”. Antidotum reformacja znajduje w zakazującej egzaltacji ascezie. Jednak emancypacja odnajdującej tymczasem w sobie samej podstawę, świadomości od nakazowej strony nauki biblijnej powoduje, że duchowość mieszczańska potrafi już tylko wprząc egzaltację niejako w służbę etyczności, a zakaz ją obejmujący łamie „rzecz paradoksalna, dla rato-

<sup>2</sup> Broch, 1998: 105. Na fakt, iż kicz winien być uznany za głównego reprezentanta epoki, wskazywałyby, zdaniem Brocha, nieobecność „wartości pośrednich”. Kultura romantyczna oscyluje między skrajnymi manifestacjami nieskończonych ambicji sztuki oraz kiczu – „Każde ześliżnięcie się ze szczybla geniuszu oznaczało zjazd z kosmosu prościutko w kicz”.

wania swej tradycji ascetycznej” (Broch, 1998: 109). Tak rodzi się, zdaniem Brocha, motyw późniejszych neuroz seksualnych. Mają one źródło w (skutkującej ostatecznie zjawiskiem resentymentu) „eliminacji rozkoszy” (Scheller, 1997) – w zabiegu sentymentalnym czyniącym ze sfery erotycznej obszar obwarowanej konwenansem czułościowości. W pełni zgadza się z tą diagnozą również Milan Kundera – doskonałą tego ilustracją (niemal stulecie później) jest interpretacyjny retusz, jaki Max Brod wykonał na literackiej spuściźnie Kafki (cenzurując między innymi traktujące o seksie fragmenty *Dziennika*), a czyniący z autora *Ameryki* odmysłowanego proroka idei. Już na stronach własnej powieści: *Zaczarowane królestwo miłości* (beznadziejnie konwencjonalnej) Brod daje „pozytywną”, tzn. egzaltowaną i sentymentalną wykładnię seksualności – fizyczna strona miłości jest zaledwie symbolem właściwej relacji między kobietą a mężczyzną, nieomal złem koniecznym lub marginalnym etapem pośrednim, nie zaś „rzeczywistością tyle banalną, co podstawową w życiu każdego” (Kundera, 1996b: 43–44). Egzaltacja romantyczna (egzaltacja kiczu) dokonuje tutaj, by użyć terminu zaczerpniętego ze słownika psychoanalizy, przeniesienia czy raczej konwersji, będącej nie tyle służącym zrozumieniu przetworzeniem, co idealizacyjnym, eskapistycznym odwróceniem uwagi od rzeczywistego: „Purytańską oziębłość przetransponowano na namiętność: wszelka powszednia, przypadkowa kopulacja wyniesiona zostaje pod niebiosa, urasta do rangi absolutu lub raczej pseudoabsolutu” (Broch, 1998: 109). Jest to właściwa kolebka przytłaczającej, ślęczącej, przynoszącej zniewolenie miłości Tristana i Izoldy w wersji Wagnerowskiej.

Brochowi oczywiście chodzi jednak nie tyle o samą jałowość biegu – zwróconego bez reszty ku samemu sobie – przeżycia, jaka po części charakteryzuje kicz, co raczej o błędny splot „ziemi z niebem”, w równym stopniu fałszujący skażone, skończone ciało, jak i niedosiężność obłoków. Historyczne mechanizmy odsłaniają bowiem podstawową intencję kiczu, znajdującą następnie przełożenie w samej realizującej go sztuce, w jej strukturze i formach. Intencja owa zmierza zaś do zaprowadzenia „doczesnej religii piękna” (Broch, 1998: 112); w jej ramach zapoznany zostaje właściwy sens nauki Platona, w której świetle idea jest stale oddalającym się horyzontem. Próba pozyskania wartości estetycznej, ten kult piękna „pozytywnie” obecnego w dziele (jego znamiona Broch odnajduje zwłaszcza w skoncentrowanych na technikach mnożenia efektu utworach Wagnera, których zresztą Broch nie waha się nazwać „kiczem genialnym”, Czajkowskiego, płótnach Dalego, czy prerafaelitów) zmierzający do tego, by „uczynić platońską

ideę sztuki, czyli Piękno, bezpośrednim, uchwytnym celem każdego dzieła sztuki” (Broch, 1998: 114), kończy się ostatecznie jego manipulacją.

Kto szuka wyłącznie nowych dziedzin piękna dla sztuki, stwarza sensację, a nie sztukę; sztuka powstaje z przeczuć rzeczywistości i jedynie przez to wznosi się ponad kicz. Gdyby było inaczej, można by całkowicie zadowolić się już odkrytymi dziedzinami piękna, na przykład rzeźbą egipską, która jest zresztą nieprześcigniona. (Broch, 1998: 113)

Sztuka autentyczna, jak utrzymuje Broch, tworzy zawsze „system otwarty” – cel jest poza nim i nigdy nie zostaje ostatecznie osiągnięty, zrodzony z postawy romantycznej kicz natomiast zamyka go i czyni skończonym. Tworzy, literalnie rzecz ujmując, „antysystem” porównywalny, zdaniem Brocha, z systemem Antychrysta, w którym stopień, w jakim udaje się naśladowczo zdublować rzeczywistą wartość (Chrystusa), niweluje wszelkie zewnętrzne różnice. Nosi to wszelkie znamiona „udawania”, z normy tworzenia staje się piękno narzędziem symulowania analogicznego wyglądu<sup>3</sup>. Chcąc się podobać, imitująca ideał „bogini piękna jest boginią kiczu” (Broch, 1998: 112).

Różnica jednak jest zasadnicza: podczas gdy system (sztuka) otwarty wyznacza działaniu (artystycznemu formowaniu) „cel aksjologiczny, który nadal majączy gdzieś hen w nieskończoności, obojętnie, czy nazwiemy go ‘Pięknem’, ‘Harmonią’, czy jeszcze jakoś inaczej” (Broch 1998: 133), kicz redukuje wartość do zgodności z regułami, którymi gra i porusza się w sferze „symboli czysto konwencjonalnych”. Z tej perspektywy kicz jawi się jako dzieło rąk nie tyle nieudolnych, co kierujących się „złymi”, tj. opaczными (w dosłownym sensie odwrotności), przesłankami: „Kicz stanowi zło w systemie wartości sztuki” (Broch, 1998: 115). Oznacza on również zerwanie z zasadą rzeczywistości, bynajmniej nie niewinne porzucenie „tego, co jest”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Potwierdza to również Th. Adorno: „Jednym z momentów kiczu, które narzucają się jako definicje, byłoby pozorowanie nieistniejących uczuć i tym samym ich neutralizacja, jak też neutralizacja fenomenu estetycznego. Kiczem byłaby sztuka, której ani nie można potraktować poważnie, ani ona tego nie chce, a która swoim wyglądem postuluje przeciw powagę estetyczną” (Adorno 1994: 572).

<sup>4</sup> Broch daje wyraźnie do zrozumienia, że ma tu na myśli głębokie powinowactwo kiczu z nerwicą: „W jaki rodzaj dzieła kicz stara się przekształcić życie ludzkie? Odpowiedź jest prosta: w neurotyczny, to znaczy taki, który narzuca rzeczywistości konwencję całkowicie nierealną. W romantyzmie roi się od tragedii miłosnych, samobójstw w pojedynkę i we dwoje, gdyż poruszając się między nierealnymi konwencjami, które nabrały dla niego wartości symbolu, neurotyk nie zauważa, że nieustannie myli ze sobą kategorie etyczne i estetyczne oraz słucha nakazów, które nakazami nie są. (...) Jest to zło wynikające z powszechnej hipokryzji, uwikłania się w gąszcz uczuć i konwencji” (1998: 116).

Z tym zagadnieniem wiąże się, zdaniem wielu, istotowa *konwencjonalność* kiczu. Konwencja, standard, ujawnia *de facto* konserwatyzm kiczu, unikającego „naruszania utartych kanonów przedstawiania” (Kulka, 1994: 167); jego zadaniem jest natomiast podtrzymywanie ich z całą mocą – wykluczające „kreowanie nowych potrzeb i oczekiwań, lecz zaspokajanie już istniejących” (Kulka, 1994: 164). Stąd bierze się realistyczność (do rzadkości, chyba jedynie jako ornament, należy kicz „nieprzedstawiający”), imitatywność i dosłowność kiczu: „Realizm’ kiczu to zgoda na najbezpieczniejsze, powszechnie akceptowane konwencje przedstawieniowe” (Kulka, 1994: 167). Pewne dopowiedzenie tej sytuacji można zaczerpnąć z koncepcji „dzieła otwartego” Umberta Eco. W cytowanym przez niego wywiadzie Roland Barthes, mówiąc o teatrze Brechta, stwierdza: „nie jest to transmisja pozytywnego przekazu (nie jest to teatr rzeczy oznaczanych), lecz uświadomienie, że świat jest przedmiotem, który należy rozszyfrować (jest to teatr rzeczy znaczących)” (Eco, 1972: 11–12). W nawiązaniu do tych sformułowań można pokusić się o zdefiniowanie kiczu jako sprowadzenia wyrazu artystycznego do odtwarzania „gotowej” rzeczywistości; zmierza on ku dosłowności i bezpośredniej obecności rzeczy (oznaczanych)<sup>5</sup>, przez to jednak popada w szczególnego rodzaju życzeniową fantasmagoryczność tak, jak chęć odtworzenia bezpośredniej obecności uczucia, które stara się przekazać, skazuje go na sentymentalność. Na tę samą, to jest samopotwierdzającą, funkcję kiczu oraz jego poręczność w zjednywaniu akceptacji wskazuje Hans-Georg Gadamer, dla którego kicz to drugi, obok snobizmu, gatunek jednego rodzaju:

Pierwszym jest forma satysfakcji związanej ze swojskością rzeczy. Tutaj, jak sądzę, tkwi źródło kiczu, nie-Sztuki (*Unkunst*); odróżnia się tu słuchem coś, co się już zna. Wcale nie chcemy usłyszeć czegoś innego i cieszymy się tym spotkaniem jako czymś, co człowieka nie zmienia, ale go gnuśnie potwierdza. Jest to równoznaczne z tym, że człowiek nastawiony na mowę sztuki odczuwa, że takie oddziaływanie jest właśnie pożądane. Łatwo zauważyć, że chce się tutaj coś za pomocą czegoś osiągnąć. Wszelki kicz zawiera w sobie często owe dobre chęci, owo przyjazne i usługne staranie, ale to właśnie niszczy sztukę. Sztuką jest tylko coś, co wymaga konstruowania utworu w procesie uczenia się słownictwa, form i treści, by w ten sposób rzeczywiście spełniła się komunikacja. Drugą formą jest coś skrajnie przeciwnego wobec kiczu: estetyczne cmokierstwo. (...) Chodzi tutaj więc o dwie skrajności: o ‘wolę tworzenia sztuki’ (*Kunstwollen*) skierowaną ku określonym przez manipulację celom, prezentującą się w kiczu, bądź o całkowite ignorowanie właściwego apelu, który dzieło sztuki kieruje ku nam, na korzyść drugorzędnej warstwy snobizmu estetycznego. (Gadamer, 1993: 69–70)

<sup>5</sup> „nie ma tu mowy o reprezentacji”; (Morreal, Loy, 1989, cyt. za Kulka, 1995: 167).

Istnieje jeszcze inny aspekt „postawy romantycznej” oraz owego znamienne-  
go dla kiczu zjednoczenia Nieba i Ziemi, przy czym kicz w sztuce stanowiłby  
egzaltowaną (tj. ‘pomimo wszystko’ rozpraszającą nasuwające się wątpliwości)  
formę jego demonstrowania. Ta podstawowa sugestia, a zarazem warunek kiczu,  
obejmuje wszystkie sfery (polityczną, religijną, obyczajową i oczywiście estetycz-  
ną); Milan Kundera nazywa ją „kategoryczną zgodą na byt”, którą jako formułę  
bezwzględnej aprobaty sensu ludzkiej egzystencji wyraża „idiotyczna tautologia”  
– „niech żyje życie”. Zarzut dotyczy nie samej afirmatywności, ta bowiem może  
być trudna, bolesna i ograniczona. Idzie raczej o jednostronność i lęk, na którym  
zostaje zbudowana. Polega ona natomiast w tym przypadku na wykluczeniu  
z pola widzenia wszelkiego pęknięcia w bycie, niedoskonałości istnienia oraz  
nieuleczalnego rozziwu między nim a ideałem (który usiłuje zasypać kicz,  
a który z całą siłą przemawia sztuką artystyczną, sztuką piękną):

Jeśli jeszcze do niedawna słowo ‘gówno’ bywało w książkach wykropkowywane, nie działo się  
to z powodów moralnych. Nie będziecie przecież twierdzić, że gówno jest niemoralne. Nie-  
zgoda na gówno ma charakter metafizyczny. (...) Wynika z tego, że estetycznym ideałem ka-  
tegorycznej zgody na byt jest świat, w którym gówno jest zanegowane i wszyscy się zachowują,  
jakby nie istniało. Ten estetyczny ideał nazywa się k i c z e m (...) kicz jest absolutną negacją  
gówna w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu, kicz eliminuje ze swego pola widze-  
nia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia. (Kundera, 1996a: 186–  
–187)

Nietakt mówienia o gównie nie jest związany ze złamaniem zasad dobrego  
smaku, lecz z odjęciem istnieniu „maski piękna”; tutaj „wszystko należy trakto-  
wać ze śmiertelną powagą” (Kundera, 1996a: 189). Nade wszystko zaś wymagane  
jest, by „piękno” miało moc idealizującą, zdolność odautentyczniania realnego  
świata w imię urojonej autentyczności życzeń. Doskonale stosuje się do tego  
uwaga Gombrowicza, który w *Sienkiewiczu*, szukając dla polskiej literatury re-  
cepty na jej notoryczne ocieranie się o kicz, pisał: „prędzej czy później ukaże się  
nam prawdziwy diabeł i wówczas dopiero dowiemy się, do jakiego Boga mamy  
się modlić” (Gombrowicz, 1988: 363). Kategoryczność, o której mowa wyżej,  
stawia wymóg (i poszukuje) akceptacji pojętej już nie tylko jako prosty brak za-  
strzeżeń, co przede wszystkim jako głos powszechności. Warunkiem poczucia  
bezpieczeństwa jest tym samym gremialność doznań, cikliwa potrzeba swojsko-  
ści, będąca jedynie figurą dekoratywnie usposobionego egocentryzmu, który dla  
swego upodobania wymaga sankcji „empirycznej” zgody powszechnej. Jest to  
ważny moment; potrzebne jest tutaj bowiem coś na kształt samowiedzy; ta uzy-



skana, potwierdzona zgoda niejako wraca następnie do odbiorcy i aktywnie współuczestniczy w przeżyciu estetycznym:

Kicz wyciska dwie łzy wzruszenia. Pierwsza łąza mówi: jakie to piękne (...). Druga łąza mówi: jakie to piękne, wzruszać się wraz z całą ludzkością (...). Dopiero ta druga łąza robi z kiczu kicz<sup>6</sup>.

Do pewnego stopnia możemy jednak mówić o powinowactwie i podobieństwach kiczu oraz sztuki (Grabska, 1981), dzięki którym kicz pozostaje w obrębie szeroko rozumianej estetyczności, dzieląc ze sztuką mityczne źródła. To, co zawierają najwybitniejsze z dzieł artystycznych, zdaniem Adorna znajdujemy również, choć estetycznie spotworniałe, w ikonach masowej kultury, która uczyniła je scenografią naszej najbardziej intymnej codzienności. I tam, i tutaj ujawnia się idealizacyjna intencja zmierzająca do imitatywnej reprodukcji drugiej, tym razem już obłaskawionej natury:

Istnienie kiczu wyraża raczej z głupia frant triumf, że oto ludziom udało się własną mocą raz jeszcze zrobić to, co przedtem ich ujarzmiło, że łamiąc przymus adaptacji, stworzyli sami to, czego się przedtem obawiali; echem tego triumfu rozbrzmiewają największe dzieła, choć wypierają się go i chcą być samoistne bez odniesień do naśladowania. (Adorno, 1999: 270)<sup>7</sup>

W istocie jest to z sukcesem wywarta przemoc na przyrodzie i archaiczna w swych początkach inscenizacja przezwyciężenia „kłątwy istnienia”, które możemy od tej chwili rozdysponować pomiędzy nasze życzenia: „Obrazy i obrazki mają to wspólnego, że pozwalają manipulować praobrazami” (Adorno, 1999: 270). Stąd zresztą pochodzi irytacja i „oburzenie” kiczem (skądinąd zasadne), iż jawnie, z pełną impertynencji szczerością odsłania on naczelny zabieg sztuki sublimowania subiektywnych projekcji w realny porządek świata. Rozpoznanie Adorna nie oznacza jednak żadnego przyzwolenia – kicz najoczywiście jest, w jego ujęciu, karykaturą sztuki – błędnym, gdyż dosłownym realizowaniem sugerowanej przez sztukę niewinności: „Obraz niespaczzonej natury rodzi się dopiero ze spaczenia, jako opozycja. (...) To, co w kontekście mieszczańskiego

<sup>6</sup> Kundera, 1996: 189. Podobnie uważa np. Kulka: „Typowy odbiorca kiczu czuje się usatysfakcjonowany i uspokojony nie tylko wtedy, gdy reaguje spontanicznie, ale gdy ponadto wie, że taka reakcja jest właściwa, że jego odczucia są takie, jak u innych ludzi” (1994: 164).

<sup>7</sup> „Dzisiejsze archetypy, syntetycznie sporządzane przez film i szlagiery na użytek spustoszonej kontemplacji, nie tylko likwidują sztukę, ale w olśniewającej głupocie objawiają szaleństwo, które w najstarszych dziełach sztuki jest już głęboko skryte i które nawet najbardziej dojrzałym użycza mocy. Groza końca rzuca jaskrawe światło na oszustwo początku” (Adorno, 1999: 272).

zaślepienia zowie się naturą, to tylko blizna społecznego okaleczenia” (Adorno, 1999: 108). Co w tej sytuacji powinna czynić, zdaniem Adorna, sztuka wysoka? Jedynym wyjściem jest celebrowanie trudu, a w skrajnych dziełach – klęski wystawienia; praca nieskończenie odnawiającej się celowości, dla której, jak chciał Kant, nie potrafi się mimo to podać celu. W odróżnieniu od niej, dla kiczu ów cel jest oczywisty i zlokalizowany. Na pewno jednak sztuka dążąca do autentyczności nie powinna kierować się postulatami angelizacji, a przeciwstawiać jej „stanowisko realne, władcze i skażone winą” (Adorno, 1999: 271). W kontekście doświadczenia piękna perypetia kiczu rodzi paradoks, pieczętujący poniekąd jego małe zwycięstwo: kicz twierdzi, że realizuje piękno – odpowiedzią stronnika sztuki wysokiej niejednokrotnie będzie w tej sytuacji uznanie, że piękno jest tożsame z kiczem (lub nieuchronnie dziś do niego prowadzi).

## Literatura

- Adorno Th.W. (1994). *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa.
- Adorno Th.W. (1999). *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz. Kraków.
- Broch H. (1998). *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska. Warszawa.
- Calinescu M. (1977). *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington.
- Dorfles G. (1969). *The World of Bad Taste*. New York.
- Eco U. (1972). *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka. Warszawa.
- Gadamer H.-G. (1993). *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa.
- Gombrowicz W. (1988). *Dziennik 1953–1956*. Kraków.
- Grabska E. (1981), *Przedmowa*. [W:] E. Grabska, T.S. Jaroszewski [red.]. *Dzieła czy kicze. Zbiór tekstów*. Warszawa.
- Kulka, T. (1994). *Rozważania na temat kiczu*. [W:] M. Gołaszewska [red.]. *Estetyka w świecie*, t. IV. Kraków.
- Kundera M. (1996a). *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland. Warszawa.
- Kundera M. (1996b). *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk. Warszawa.
- Liotard J.-F. (1998). *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, tłum. M.P. Markowski. [W:] R. Nycz [red.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków.
- Morreal J., Loy J. (1989). *Kitsch and Aesthetic Education*. „Journal of Aesthetic Education”, vol. 24, nr 4.
- Proust M. (1992). *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, tłum. T. Boy-Żeleński. Warszawa.
- Scheler M. (1997). *Resentiment a moralność*, tłum. M. Klimkowska. Warszawa.